

Emissão de voz cantada na Língua Portuguesa

JOSÉ DE OLIVEIRA LOPES jolilopes@hotmail.com

Durante uma carreira de mais de 30 anos, constituiu sempre uma preocupação o poder não ser perceptível o texto cantado. A cantores com mérito vocal e larga experiência notam-se pontos fracos na inteligibilidade dos textos ou na forma artificial, da articulação. Muitos docentes, têm a mesma dificuldade no ensino. Esse problema surge em todas as línguas, mas interessa-nos o português. Não existindo estudos do português cantado, elaborou-se um trabalho, com o qual se contribui para um melhor conhecimento da fonética e sua adaptação ao Canto.

Efectuaram-se testes perceptivos, verificando-se que alunos em fase mais avançada e noções mais precisas da articulação para o Canto conseguiram percentagem superior de inteligibilidade. Estas adaptações incidiram na maior abertura de vogais, consoantes mais percutidas ou sub-articuladas conforme o caso, distribuição rítmica das componentes dos ditongos, etc. Pode concluir-se que a sistematização de ensinamentos de como abordar, na voz cantada, a emissão de fonemas, ditongos, vogais e consoantes utilizada nas aulas, menos corrente que a fonética tradicional, permitiu uma maior percepção dos textos.

INTRODUÇÃO

“Gostei, mas não percebi palavra do que cantaram!”

É uma frase vulgar à saída das salas de concerto ou ópera. Por esta razão surgem legendas desde há alguns anos, na parte superior dos palcos dos teatros de ópera ou na parte de trás do espaldar das cadeiras em frente dos espectadores, como no Metropolitan Opera House de Nova Iorque; também são entregues programas com os textos das peças a interpretar, para que possam entender-se as obras literárias postas em música que estão a ser interpretadas.

Esta tem sido desde sempre uma das minhas preocupações enquanto cantor bem como professor de canto. Interessa-me particularmente o caso da nossa língua tanto pela riqueza dos textos como pela possibilidade de dar a conhecer através da música grandes nomes da nossa literatura, como Camões, Pessoa, Antero, Torga, etc. Desconhecendo a existência de qualquer publicação que orientasse docentes e discentes para uma sistematização da emissão e articulação da língua portuguesa cantada, decidi pesquisar no sentido de tentar encontrar uma adaptação da fonética comum à língua cantada, (uma vez que o fui fazendo empiricamente ao longo de uma carreira com cerca de 30 anos como cantor), tornando-a mais perceptível, sem que a articulação parecesse demasiado artificial. Este trabalho destina-se objectivamente a cantores ou estudantes de canto, eventualmente a professores de canto que assim o considerem válido. Poderá igualmente interessar a outros profissionais da voz que se preocupem com uma boa dicção como locutores (rádio e televisão), apresentadores,

professores, actores, coralistas, etc.

No canto, a noção de “legato” é fundamental. Conforme refere Elizabeth Schwarzkopf (Castarède, 1991) o legato é a arte do tenuto, do fraseado, é a arte de passar de uma nota para outra sem qualquer ruptura. As consoantes tendem a romper com a noção atrás referida. Tornar o texto perceptível sem alterar o “legato”, é parte importante de um trabalho que tem de ser desenvolvido ao longo de vários anos.

Uma das máximas aceites pelos cantores é de que “chi non lega, non canta” – o que reforça a noção acima descrita. Segundo o barítono Faure para se conseguir o “legato” é preciso que os sons se unam uns aos outros, apesar das palavras que tendem a desuni-los. Para não alterar a referida linha de canto, pode haver necessidade de uma sub-articulação das consoantes, o que dificulta a compreensão de algumas palavras. Outra dificuldade é a competição com grandes massas sonoras, salas com más condições acústicas ou espaços ao ar livre, etc.

Para vencer estas, entre outras, adversidades é necessário todo um trabalho em que se destaca o conducente a uma boa respiração, boa emissão e articulação de qualidade, que constituem a base para uma boa técnica vocal. Para analisar e corrigir estes três níveis com vista ao resultado que se pretende é fundamental o papel do professor de canto e a avaliação clara das capacidades físicas e psicológicas do futuro cantor. Da parte do aluno é igualmente importante obter um comprometimento de todo o seu ser em termos físicos e psicológicos, isto é, em termos de atitude perante a arte do canto. O caminho não é fácil, é preciso força de vontade, espírito audacioso, paixão, ambição, sensibilidade e muita disciplina.

Contrariando a opinião de Rossini – para cantar são necessários três requisitos: voz, voz e voz!, Alfredo Kraus afirmava: para cantar bem é preciso 10% de inspiração e 90% de transpiração, concretizando esta ideia com a referência à necessidade de trabalhar a forma física, a respiração, técnica vocal, emissão, articulação e interpretação. E concluía: também é preciso ter voz.

Um bom intérprete/cantor é aquele que além de uma boa voz bem trabalhada, possui também sensibilidade musical e artística.

Quanto aos requisitos referidos para se cantar bem, assume-se que sem uma respiração correcta tal não é possível. Existem naturalmente diferenças entre a respiração normal e durante o canto. Em repouso o ar expelido é de cerca de 10% da capacidade vital, enquanto no canto lírico será de cerca de 40% dessa capacidade. Apesar de para o canto não ser necessária uma grande capacidade vital é fundamental exercitá-la e utilizá-la convenientemente de acordo com

as especificidades do momento. Os pormenores da mecânica respiratória e o tipo de músculos a utilizar devem ser apreendidos pelo aluno depois de estabelecidos e induzidos pelo professor, se necessário, e mais tarde automatizados mediante ensaios repetitivos para que não haja inibições ou excessos no processo de adaptação funcional. Os músculos utilizados no tipo de respiração específica para o canto são os costais, abdominais e o diafragma. É um tipo de respiração mista, havendo no entanto predominância dos músculos costais. Nesta respiração há uma estreita conjugação com a glote e com a caixa harmónica para que possam ser atendidas imposições de ordem acústica, fonética e estética. A inspiração e a expiração são conscientes, activas e controladas, bem como as pausas e a imobilidade necessárias. A inspiração deve ser discreta através das fossas nasais e/ou da boca provocando uma expansão do tórax. Este esquema respiratório não se relaxa durante a fase expiratória, apenas diminui a tensão, mantendo-se sempre pronto a aumentá-la novamente, para reiniciar uma nova inspiração. A expiração curta ou longa conforme a frase o exigir é realizada aumentando a pressão pulmonar, através do reposicionamento das costelas, mas sem se descontrair na totalidade, o que torna os músculos, especialmente o diafragma, bastante vigorosos. O comando voluntário dos movimentos é conseguido graças a este equilíbrio de forças. Toda a musculatura que enche e “esvazia” os pulmões está sempre num grau de contracção adequado e sempre pronta a agir com energia renovada. As pausas e os silêncios das frases a executar devem ser suficientes para o repouso muscular.

Sendo a respiração, como se disse, fundamental para uma boa emissão, dá-se a seguir um exemplo de exercício respiratório de fácil execução e exequível em qualquer local, preferencialmente bem arejado, que me foi transmitido pessoalmente por Alfredo Kraus (que dominava a técnica do canto de forma irrepreensível) tendente ao aumento da capacidade volumétrica da caixa torácica, bem como à sua firmeza:

Começar por inspirar pelo nariz o mais lentamente possível, procurando encher de ar os pulmões (de baixo para cima), o máximo possível e pensando no alargamento das costelas flutuantes, com conseqüente abaixamento do diafragma. No final desta primeira fase inspiratória deve sustentar o ar, sem qualquer movimento, bloqueando e mantendo firme a musculatura torácica e abdominal que se conservará alargada e tensa, durante o tempo que for possível. Finalmente dar-se-á início à terceira fase, expirando pela boca também com a lentidão máxima em movimento contínuo, evitando, com a tensão muscular torácico-abdominal e o diafragma contraído, que o ar saia em solavancos até esvaziar “por completo” toda a caixa torácica. Imediatamente após o “esvaziamento”, reinicia-se novo ciclo inspiratório, conforme descrito.

Ter-se-á o cuidado de estar atento à zona muscular a nível do pescoço que não deve manifestar qualquer intervenção ao longo do exercício, permanecendo em relaxamento. Esta sucessão de fases respiratórias não deve exceder três minutos e deverá ser de imediato suspensão, se provocar tonturas. O exercício pode repetir-se diariamente duas a três vezes, espaçadas por exemplo: manhã, tarde, noite.

Apesar das diferenças quer de efeito quer funcionais entre a voz falada e cantada liricamente, os órgãos accionados são os mesmos. Quando o ar é expelido pelos pulmões passa pela traqueia e encontra a laringe, espécie de cilindro curto constituído por quatro cartilagens: epiglote, cricóide, tiróide e aritenóides. A laringe está suspensa por membranas, ligamentos e músculos ligados ao osso hióide situado no pescoço sob a raiz da língua. Os movimentos destas cartilagens em altura, largura e entre si transformam esta zona no centro de vibração, tornando a laringe no órgão principal da voz e no mais perfeito dos instrumentos musicais, embora esta função seja considerada secundária, uma vez que a sua principal função é proteger a traqueia através da epiglote, impedindo assim a passagem de objectos estranhos para os pulmões.

Deste corpo sonoro fazem ainda parte as cordas vocais e a glote. As chamadas cordas vocais são de facto duas membranas em forma de lábios horizontais, compostas de ligamentos e músculos. O espaço compreendido entre as duas cordas vocais é a glote. Durante a inspiração estão abertas, mas graças à acção do ar expelido, aproximam-se uma da outra provocando um movimento ondulatório – vibração. Para que haja produção de som (vibração) é necessário que a laringe oponha alguma resistência à passagem de ar. Conforme as taxas de tensão, contracção e pressão glótica, variará o som produzido. Para produzir um som com uma fonética razoável, de pouca intensidade e pouca expressividade, a função glótica é quase inconsciente e intuitiva. Para o canto, é necessário entender a mecânica da fonação e dominar a respiração e a articulação. As variações de tamanho da laringe e consequentemente das cordas vocais vão provocar variações de som e são responsáveis pelas diferenças de tom de voz entre os homens (frequência fundamental entre 100 e 150 vibrações por segundo ou Hz), as mulheres (Fo entre 200 e 250 Hz) e as crianças (Fo entre 300 e 500 Hz). A variação de tom, para além de definir a voz masculina, feminina ou infantil, define igualmente o tom natural da voz cantada.

Depois da laringe, o ar passa pelas cavidades supra-glóticas que actuam como cavidades de ressonância, cujas variações dão origem a diferentes tipos de articulação. Estas cavidades constituídas pela faringe e boca - tracto oral, e pelo nariz - tracto nasal, desempenham um papel fundamental na produção da voz e sua ressonância, já que através da movimentação dos elementos que a constituem (maxilar inferior, lábios, língua e véu palatino) modulam o ar,

assumindo o papel de ressoadores. Segundo Castro, S. L. (1992) “as modificações infligidas na onda acústica dependem da forma do tracto vocal, ou seja, ocorrem através da formação de cavidades de ressonância particulares que amplificam certas frequências e atenuam outras”.

O tracto vocal funciona como um tubo acústico, que pode modificar as ondas sonoras através dos articuladores superiores e inferiores. São articuladores superiores, o lábio superior, os dentes, sobretudo os incisivos, palato rígido, véu palatino ou palato mole. São articuladores inferiores o lábio inferior e a língua.

As variações de comprimento e diâmetro do tracto vocal modificam as qualidades do som. O comprimento é a distância que vai da glote aos lábios e é modificável pelo posicionamento da laringe: mais baixa ou mais alta e pela posição dos lábios retraídos ou projectados. Estas alterações estão relacionadas com o reforço dos harmónicos mais graves da voz. Para favorecer tons graves e aumentar a sensação de “volume” do som e equilíbrio tímbrico, deve tornar-se a caixa de ressonância humana mais longa, provocando um abaixamento da laringe e uma projecção dos lábios. O diâmetro vertical, oblíquo e horizontal aumenta a capacidade geral e a dimensão interna e resulta num aumento de amplitude da voz (maior capacidade de ressonância). Neste aumento participam os maxilares, a língua, a laringe e o véu palatal ou palato mole. No tracto oral todos os elementos são móveis, exceptuando a abóbada palatina óssea e os dentes que são fixos.

Para além dos elementos descritos, existem ainda pequenas cavidades ósseas dos lados e sobre o nariz, que se supunha funcionarem como ressoadores de amplificação da voz. Hoje crê-se que não terão um papel de amplificadores, mas de vibradores, isto é, como são cavidades muito pequenas têm uma frequência própria muito aguda. Quando os sons são ricos em harmónicos agudos, fazem vibrar fortemente os sinos (mucosas que favorecem o timbre da voz). Estas sensações vibratórias deverão sentir-se à volta do globo ocular. Deste facto deriva o termo voz na máscara utilizado pelos professores de canto.

As variações dos sons da fala devem-se à utilização de diferentes articuladores. Conforme se utilizam os articuladores superiores ou inferiores, ou ambos, assim soarão de forma diversa algumas consoantes.

A divisão entre vogais e consoantes vai operar-se nas cavidades supra-laríngeas. A articulação das vogais faz-se sem que haja qualquer obstáculo à passagem do ar, enquanto para articular consoantes haverá um impedimento total dessa passagem (consoantes oclusivas) ou um impedimento parcial (consoantes fricativas, laterais e vibrantes), mudando assim o ponto de articulação utilizado.

Dependendo da tessitura do cantor, existem determinadas zonas do espectro vocal em que é quase impossível articular um texto, apenas a entoação é perceptível; é impossível distinguir, seja que palavra for, daí a célebre expressão de Pavarotti “o berro cantado”. Somente a inflexão do texto podem dar a entender ou a subentender a palavra ou a frase.

Colocado desta forma o problema em relação às vogais na zona aguda da voz, quanto às consoantes impõe-se sobremaneira a todos os intérpretes, pelo poder perturbador do som. Para cantar bem é necessário manter constante e bem equilibrada a pressão de ar sobre as cordas vocais. Obstruindo parcial (consoantes constrictivas) ou totalmente (consoantes oclusivas) o tracto vocal, provoca-se um corte na continuidade dessa pressão e consequentemente do som. A opção para que este fenómeno não perturbe a linha melódica, o legato, é a passagem pelas consoantes de forma decidida ou subtil, mas rápida, muitas vezes apenas “apontada”, ou somente sugerida, sobretudo em notas agudas diferindo de cantor para cantor, ou seja, o canto deve apoiar-se na emissão das vogais, devendo as consoantes ser articuladas criteriosamente. Dever-se-á contudo ter em conta, o poder das consoantes em definir situações líricas ou dramáticas, já que elas constituem o “esqueleto da palavra”, conforme referia Manuel Garcia e servem muitas vezes de apoio para marcar o tempo e o ritmo e pela energia com que são pronunciadas, manifestar sentimentos.

A fim de se obter o efeito vocálico pretendido na obra a interpretar, condicionado pelas dificuldades de emissão e articulação, devem fazer-se as adaptações à fonética da língua em que se canta condizentes com esse objectivo, com sentido artístico e bom gosto, não a adulterando.

No trabalho desenvolvido para a língua portuguesa, as adaptações da fonética tradicional para o canto incidiram em geral, na maior abertura de vogais, consoantes mais percutidas (próximas de uma articulação germanizada, embora sem aspiração) ou sub-articuladas conforme o caso, distribuição rítmica das componentes dos ditongos, etc. Nesse sentido foram efectuados testes perceptivos e acústicos.

Os estudos perceptivos consistiram em gravações efectuadas a alunos em fases diferentes de aprendizagem, portanto, com e sem aplicação de conhecimentos específicos da fonética aplicada ao canto, que posteriormente foram dadas a ouvir a grupos de auditores a fim de identificarem os textos cantados.

Para os estudos acústicos foram efectuados sonogramas, de parte dessas gravações, com gráficos de intensidade e de contornos de entoação, e tabelas de duração dos fones.

Pela análise dos sonogramas, pela audição das gravações e pelos resultados estatísticos aos testes perceptivos, pode concluir-se que a sistematização dos ensinamentos de como

abordar, na voz cantada em língua portuguesa, a emissão de fonemas, ditongos, vogais e consoantes, menos corrente que a fonética tradicional, permite uma maior percepção dos textos, validando dessa forma essas alterações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Garcia, M (1982). *Hints on Singing by Manuel Garcia*. New York: Joseph Patelson Music House, Ltd.

